



HAL
open science

Les premières expositions permanentes au cabinet des estampes de la bibliothèque royale puis impériale

Véronique Meyer

► **To cite this version:**

Véronique Meyer. Les premières expositions permanentes au cabinet des estampes de la bibliothèque royale puis impériale. *Nouvelles de l'estampe*, 2019, 2019-1, pp.3-29. 10.4000/estampe.1360 . hal-02059508

HAL Id: hal-02059508

<https://hal.science/hal-02059508>

Submitted on 6 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ANNÉE 2019

NOUVELLES
DE
L'ESTAMPE



LES EXPOSITIONS PERMANENTES
DU CABINET DES ESTAMPES

Rédaction

- Directeur de la publication : **Philippe Sénéchal**, président du Comité national de l'estampe
- Rédacteur en chef : **Rémi Mathis** (remi.mathis@bnf.fr)

Comité de rédaction

Michel Melot, directeur honoraire du département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France ; **Céline Chicha-Castex**, conservateur au département des Estampes et de la Photographie ; **Érik Desmazières**, artiste, membre de l'Académie des beaux-arts ; **Véronique Meyer**, professeur d'histoire de l'art moderne à l'université de Poitiers ; **Emmanuel Pernoud**, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université Paris I Panthéon-Sorbonne ; **Maxime Préaud**, conservateur général honoraire des bibliothèques ; **Rémi Mathis**, conservateur au département des Estampes et de la Photographie, rédacteur en chef des *Nouvelles de l'estampe* ; **Cécile Pocheau-Lesteven**, conservateur en chef au département des Estampes et de la Photographie ; **Valérie Sueur-Hermel**, conservateur en chef au département des Estampes et de la Photographie.

Comité scientifique

Sylvie Aubenas, conservateur général des bibliothèques, directeur du département des Estampes et de la Photographie ; **Stephen Bann**, professeur émérite d'histoire de l'art à l'université de Bristol ; **Jean-Marc Chatelain**, conservateur général des bibliothèques, directeur de la Réserve des livres rares de la Bibliothèque nationale de France ; **Marzia Faietti**, directrice du cabinet des estampes du musée des Offices (Florence) ; **Louis Marchesano**, conservateur de la collection d'estampes, Philadelphia Museum of Art ; **Christian Michel**, professeur à l'université de Lausanne ; **Nadine Orenstein**, directrice du département des Dessins et des Estampes, Metropolitan Museum (New York) ; **Agustina Rodríguez Romero**, professeur d'histoire de l'art à l'université de Buenos Aires ; **Christian Rümelin**, conservateur du cabinet d'arts graphiques du musée de Genève.

Tous les articles ou annonces doivent être adressés au secrétariat des *Nouvelles de l'estampe* :

Département des Estampes et de la Photographie, Bibliothèque nationale de France, 58 rue de Richelieu, 75084 Paris cedex 02.
Tél. : 01 53 79 83 88 – Courriel : remi.mathis@bnf.fr – Site : www.nouvellesdelestampe.fr

Les Nouvelles de l'estampe sont une revue internationale académique à comité de lecture, fondée en 1963.

Elle est publiée par le Comité national de l'estampe, avec le soutien de la Bibliothèque nationale de France.

VÉRONIQUE MEYER

Professeur d'histoire de l'art à l'université de Poitiers

Les premières expositions permanentes
au Cabinet des estampes de
la Bibliothèque Royale puis Impériale

2019-1

NOUVELLES
DE
L'ESTAMPE

LES PREMIÈRES EXPOSITIONS PERMANENTES AU CABINET DES ESTAMPES DE LA BIBLIOTHÈQUE ROYALE PUIS IMPÉRIALE

Véronique Meyer

De 1819 à 1855, Jean Duchesne aîné (ill. 1)¹ publia quatre catalogues correspondant aux expositions permanentes qu'il organisa au Cabinet des estampes de la Bibliothèque successivement royale et impériale, et désormais nationale de France. Ce sont les premiers qui furent consacrés intégralement à une exposition de gravures par un musée ou une bibliothèque, en France comme dans le reste de l'Europe². Avant d'entrer dans le vif du sujet, résumons brièvement sa biographie tout en renvoyant pour en savoir plus sur l'homme, sa carrière et ses nombreux écrits, à son éloge funèbre publié en 1855 par l'historien Paulin Pâris dans la réédition du catalogue qui nous intéresse ici, ainsi qu'à la « Notice biographique sur J. M. Duchesne » écrite en mai 1855 par Jules Desnoyers dans le *Bulletin de la société d'Histoire de France*³ et à l'article de Marianne Grivel paru à la fin de l'année 2012⁴. Né à Versailles en 1779, il entra dès l'âge de 15 ans comme commis au Cabinet des estampes de Bibliothèque royale sous la direction de Jacques Adrien Joly (1756-1829)⁵. Il en devint second employé en 1806, et premier employé en 1807 ; à la mort de Joly, c'est Charles Thévenin (1764-1838) qui fut nommé conservateur du Cabinet. On préféra alors pour ce poste ce peintre de l'Académie des beaux-arts. Mais Duchesne continua à travailler au département, dont il fut en 1832 nommé conservateur adjoint ; 1839, après la mort de ce dernier, il fut enfin nommé conservateur en chef et le resta jusqu'à sa mort, le 4 mars 1855.

Note : Cet article a été rédigé à la suite d'une journée d'étude intitulée *Frontières du patrimoine : circulation des objets et des œuvres d'art, « Patrimoine et savoir »* qui a été organisée en octobre 2012 à Berlin, au Max-Planck Institute für Wissenschaftsgeschichte. Ces journées préparaient au colloque *Frontières du patrimoine : circulation des savoirs, des objets et des œuvres d'art*, organisé par Nabila Oulebsir, Dominique Poulot, Astrid Swenson et Laurier Turgeon, qui s'est tenu à l'INHA en mars 2015. La publication des actes étant incertaine, les *Nouvelles de l'Estampe* ont semblé le lieu approprié pour sa diffusion, puisqu'il s'agit de s'interroger sur les premières expositions organisées par la Bibliothèque nationale et sur le rôle de Jean Duchesne, un de ses conservateurs les plus célèbres. Concernant avant tout l'étude des catalogues et l'organisation des expositions, ce choix a paru s'imposer d'autant plus que, prenant en considération la réception de ces manifestations et leur influence tant en France qu'à l'étranger, on tente d'y mettre en lumière les recherches et les attitudes qui se font jour alors dans les bibliothèques et les musées, alors qu'à l'instar de Duchesne, quelques conservateurs cherchèrent à concilier une approche « scientifique » et la mise à disposition, pour un public varié, à la fois des œuvres et de leur savoir.

1. Le portrait de Duchesne est connu grâce au daguerréotype de Bisson Frères fait en 1853-1854 et par l'eau-forte de Jules Porreau parue au même moment (Voir Peter Fuhring, « Jean Duchesne, iconophile de première heure », E-News Fondation Custodia, 5, VII, 2013, p. 18-20 (https://www.fondationcustodia.fr/IMG/pdf/e-news_fr_juillet_2013.pdf). Signalons aussi un portrait de Félix Bracquemond mais posthume, gravé en 1866 (Jean Laran, Jean Adhémar, *Inventaire du fonds français après 1800*, t. 3, Paris, Bibliothèque nationale, 1942, n° 179).

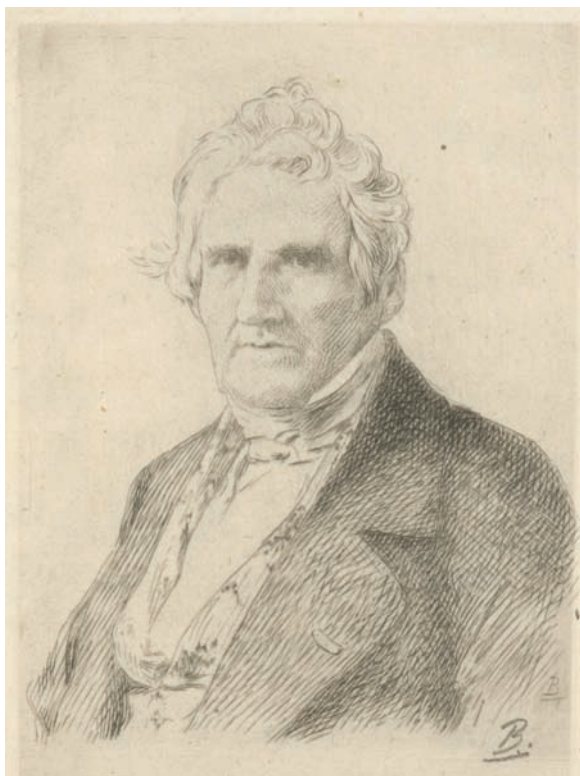
2. En 1869, Auguste Dutuit (1812-1902) indique dans le *Souvenir de l'Exposition* de sa collection d'estampes qu'il organisa au Palais de l'industrie que « l'honneur d'avoir eu l'idée d'exposer aux regards du public une collection d'estampes paraît devoir revenir à M. Duchesne, mort, il y a quelques années, conservateur des estampes de la Bibliothèque impériale » (Paris, p. 3).

3. vol. 15, mai 1855, p. 82-99.

4. « Un conservateur ami du progrès. Jean Duchesne aîné (1779-1855) ». *Documents d'histoire parisienne*, 2012, n° 14, p. 81-100.

5. Sur Jacques-Adrien et son père voir, W. McAllister-Johnson, *Hugues-Adrien Joly. Garde du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque de la Roy. Lettres à Karl-Heinrich von Heineken 1772-1789*, Paris, 1988.

III. 1. Félix Bracquemond, *Portrait de Jean Duchesne*, eau-forte. New York Public Library, Samuel Putnam Avery Collection, B32 (b14504927).



LES PREMIÈRES EXPOSITIONS

Alors que depuis le XVII^e siècle le Cabinet des estampes ne cessait de s'enrichir, il n'avait encore fait l'objet d'aucune publication. La première exposition remontait au mois de février 1794⁶ mais aucun catalogue n'en avait été dressé et les archives n'apportent pas de précision sur l'importance de la manifestation, le nombre, la qualité et la spécificité des pièces exposées. Cette initiative fut renouvelée en 1807 par Duchesne lui-même qui mentionne cet événement dans son catalogue de 1823 en précisant que jusqu'en 1819 quarante gravures⁷ étaient présentées au public. En effet, en 1808 et en 1810, le dramaturge Théophile Marion Dumersan (1780-1849), qui fut conservateur adjoint, puis en 1842 conservateur en chef du Cabinet des médailles et des antiques de la Bibliothèque royale, en donne une description dans le *Guide des curieux et des étrangers dans les bibliothèques publiques*⁸ et en 1811, Pierre Villiers, ancien capitaine de Dragons, la signale dans le *Manuel du voyageur à Paris, ou Paris ancien et moderne*⁹. On constate que les mêmes gravures se retrouvent d'une exposition à l'autre. Le succès de ces manifestations encouragea sans doute Duchesne à donner plus d'ampleur à l'exposition et à publier en 1819 un catalogue répondant aux attentes des visiteurs.

6. Joseph Guibert (*Le Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1926, p. 142) note que Michel-Honoré Bounieu (1740-1814), successeur en 1792 de Joly fils à la tête du cabinet, avait organisé une exposition en ventôse an II (mais sans l'accompagner d'un catalogue) qui, semble-t-il, en remplaçait une plus ancienne.

7. William McAllister-Johnson, « 1807 : première exposition permanente de gravures au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale », *Nouvelles de l'estampe*, octobre 1986, n°88-89, p. 18-21.

8. p. 33-36. « Dans l'escalier des Manuscrits à l'entresol. La première pièce offre un choix d'estampes encadrées des plus précieuses par leur beauté et leur rareté. Elles donnent une idée des plus belles pièces dans chaque genre. Dans la 1^{ère} croisée, deux vases de fleurs gravés en manière noire par R. Earlom, d'après van Huisum, épreuve avant la lettre [...] ». Ce témoignage est important puisqu'il n'y eut pas de catalogue. Les 15 planches mentionnées par Dumersan se retrouvent dans les notices de 1819 à 1855, avec des gravures du XVI^e et XVII^e siècles, tant françaises qu'étrangères : seul l'ordre change. Le souci des pièces exceptionnelles par leur rareté et leur conservation apparaît déjà : *Le Martyre de saint Laurent* et *Le Massacre des innocents* de Marc-Antoine d'après Raphaël, le *Combat des quatre cavaliers* par Edelinck gravé d'après Léonard de Vinci, *La Présentation de Jésus au peuple* de Rembrandt et *Le Vendeur de Rats* de Cornelis Visscher et d'autres plus contemporaines comme deux *Paysages* et *La Mort du général Wolfe* de Woollett d'après Benjamin West, *La Sainte Cécile* de Raphaël par Raphaël Urbain Massard (1775-1849). Dans la réédition de 1810, on retrouve le même article.

9. p. 270. Les propos ne sont pas très différents de ceux de Dumersan : « En entrant dans la première pièce, les yeux étonnés s'arrêtent sur un choix d'estampes encadrées, des plus précieuses par leur beauté et leur rareté. » Il mentionne les mêmes œuvres et précise lui aussi, « On remarquera dans les embrasures de croisées de la pièce suivante les belles arabesques du Vatican par Raphaël, et le portrait du roi Jean peint à la gouache [Jean le Bon, tempera, Louvre]. C'est le monument de peinture du 14^e siècle le plus précieux de France ». Dumersan avait lui aussi insisté sur ce portrait qui fut exposé jusqu'en 1855.

C'était donc le premier catalogue conçu pour une exposition organisée par le Cabinet des estampes, et le premier qui ait été entièrement consacré à la gravure. En 1799, le *Catalogue des estampes des trois écoles, portraits, catafalques, pompes funèbres, plans, cartes de géographies qui se trouvent au Museum central des arts publié par la Chalcographie* était destiné seulement à faciliter la vente, et sa présentation était toute autre que celle que choisit Duchesne¹⁰, dont le modèle est à chercher dans la *Notice des dessins originaux, cartons, gouaches, pastels, émaux et miniatures du Musée central des arts* de l'an V (1797), qui commente la première exposition de la collection du Cabinet des dessins du futur musée du Louvre. Les buts étaient proches : sensibiliser le public et les artistes au processus de création et faire connaître les richesses des collections impériales. Ils répondaient au désir de David qui, le 27 nivôse an II¹¹, avait affirmé à la tribune de la Convention qu'il fallait réorganiser l'administration des collections et que la vocation du Muséum, placé sous l'égide du Comité d'instruction publique, étaient de conserver, inventorier, exposer ; le muséum étant un lieu d'exposition et pas seulement un « dépôt » ou une « simple galerie » réservée à la curiosité¹², il ne devait pas être destiné à une élite, mais une école ouverte à tous, où les instituteurs amèneront leurs élèves, et donc un lieu qui devait susciter l'émulation artistique.

Une exposition permanente

Le succès de l'entreprise de Duchesne fut manifeste. En attestent les quatre publications parues entre 1819 et 1855. L'analyse des livrets montre qu'il n'y eut qu'une seule exposition qui fut prolongée sans discontinuer. Les titres et les contenus changèrent peu, et sur les couvertures apparaissent les mentions 2^e édition en 1823, et 3^e édition en 1837. Dès l'origine, ce livret fut conséquent. En 1819, il contient 94 pages, dont 19 d'avertissement, une table alphabétique des noms et des œuvres, et 161 numéros. Le titre résume le contenu : *Notice des estampes exposées à la bibliothèque du Roi ; contenant des recherches historiques et critiques sur ces estampes et sur leurs auteurs* (ill. 2). En 1823, l'ouvrage étoffé compte 161 pages dont 23 d'avertissement et 207 numéros. Duchesne précise sur la page de titre que la notice est *Précédée d'un essai sur l'origine, l'accroissement et la disposition méthodique du Cabinet des estampes*. Son nom apparaît pour la première fois, car il dédie l'ouvrage « à Monsieur Joly, conservateur de la Bibliothèque du roi ». La nouvelle édition de 1837 comprend 214 pages et 365 numéros. Le titre a été de nouveau modifié, il y fait figurer son nom et affiche plus nettement son ambition d'écrire une histoire de la gravure : *Notice des estampes exposées à la Bibliothèque Royale formant un aperçu historique des produits de la gravure Avec des recherches sur l'origine, l'accroissement et la disposition méthodique du Cabinet des Estampes*. La publication de 1855 est posthume, l'en-tête est là encore légèrement modifié, le mot « notice » est supprimé et remplacé par celui de « description¹³ ». S'y ajoute une notice nécrologique de 16 pages, datée du 15 mars, écrite par Paulin

10. Il s'agit d'un inventaire de l'ensemble de la collection, sans analyse ni commentaires, publié sous forme de tableaux comprenant le numéro du volume, les noms des graveurs par ordre alphabétique, l'école, la dimension et le prix de chaque estampe. Ce catalogue, six fois réédité de 1801 à 1881, avait été précédé par le *Catalogue des volumes d'estampes dont les planches sont à la Bibliothèque du Roy* (Paris, 1743, petit in-folio de 34 pages), qui inventorie les planches des 23 volumes, avec pour chacune le titre de l'œuvre, le nom du peintre et du graveur, sans autre précision, sans table ni index.

11. 16 janvier 1794.

12. Voir, *L'An V. Dessins des grands maîtres*, (cat. exp., Musée du Louvre, Paris, 1988), et notamment Lina Propeck, « Le propos », p. 7-22.

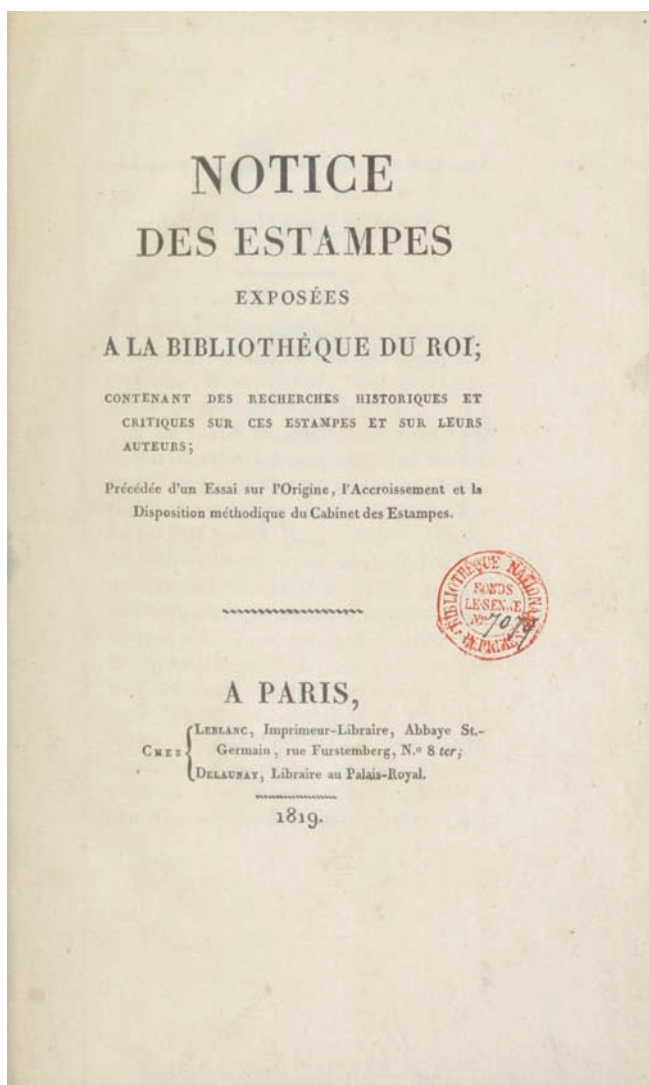
13. *Description des Estampes exposées dans la Galerie de la Bibliothèque Impériale, Formant un aperçu historique des productions de l'art et de la gravure*.

III. 2. *Notice des Estampes exposées à la bibliothèque du Roi ; contenant des recherches historiques et critiques sur ces estampes et sur leurs auteurs*, Paris, Leblanc, 1819, page de titre. BnF, Imprimés, 8-Z Le Senne-6849.

Paris, conservateur du département des manuscrits de la Bibliothèque impériale. Duchesne était mort onze jours plus tôt, mais avait pu corriger les épreuves de cette réédition, qui inaugurerait le nouvel emplacement du Cabinet des estampes, dans un lieu prestigieux, la galerie Mazarine, dont il avait surveillé les travaux menés par Labrousse¹⁴. L'avertissement comprend cette fois 37 pages et le catalogue 413 numéros. On est loin des 161 numéros de 1819.

On remarquera que jusqu'en 1855 Duchesne préféra à tout autre terme celui de « notice » pour qualifier la nature de son ouvrage ; rien d'étonnant à cela, car c'était celui qui était alors

employé par la plupart de ses contemporains pour désigner ce genre de publication, alors qu'il l'était rarement avant 1780¹⁵. En 1762, puis en 1798, le *Dictionnaire de l'Académie française* en donnait la définition suivante : 1798 « On appelle aussi notice, l'indication, ou l'extrait raisonné qui se met à



14. En 1854, Duchesne publia ses *Recherches sur une ancienne galerie du Palais Mazarin où se trouve maintenant le Département des estampes de la Bibliothèque Impériale* (Paris, 16 p.). Voir aussi François Courboin, « Les emplacements successifs du Cabinet des Estampes de 1667 à 1917 », Paris 1918, 76 p., extrait du *Bulletin du Bibliophile*. Sur l'historique des collections du cabinet des estampes, localisations, classements et accroissement, voir Nicolas Thomas le Prince, *Essai historique sur la Bibliothèque du Roi et sur chacun des dépôts qui la composent : avec la description des bâtimens et des objets les plus curieux à voir dans ces différens dépôts*, Paris, 1782 et la réédition augmentée par Louis Paris avec un titre également modifié : *Essai Historique sur la bibliothèque du Roi, aujourd'hui Bibliothèque Impériale avec des Notices sur les dépôts qui la composent et le catalogue de ses principaux fonds...* (Paris, 1856) où il est souvent question des actions de Duchesne, de ses écrits, de son classement des estampes, p. 237-245 notamment ; l'auteur reproduit sa table et « pour la description et l'appréciation des estampes sous verres, magnifiques d'épreuves et d'exécution, qui décorent les nouvelles salles du Cabinet, nous renvoyons à la nouvelle édition de la Description des Estampes exposées dans la galerie de la Bibliothèque impériale, de feu M. Duchesne aîné, Paris, 1855 » (p. 245).

15. Frédéric Villot publie la *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée Impérial du Louvre* (Paris, 1853), que comme Duchesne il rééditera à de nombreuses reprises, avec à chaque fois des accroissements ; de même de 1859 à 1861, Eudoxe Soulié publie en trois volumes *Notice du Musée impérial de Versailles* (Paris, 2^e édition) ; on retrouve fréquemment ce mot pour présenter les œuvres d'un peintre, par exemple la *Notice des études peintes par M. Théodore Rousseau exposées au cercle des Arts*, Paris, juin 1867, mais aussi pour toutes sortes de publications liées à l'histoire, aux sciences, à l'étude d'un monument, d'un personnage, d'une famille....

la tête d'un manuscrit, pour faire connaître l'auteur, le temps où il a vécu, et pour donner une idée générale de l'ouvrage. *On travaille à la notice des manuscrits de la Bibliothèque.* » En 1832 (p. 2741), il ajoutait : « En librairie se dit de la liste imprimée des livres d'un cabinet quand elle n'est pas assez étendue pour s'appeler catalogue »¹⁶. Le développement que Duchesne donne à chaque notice explicite probablement qu'il l'ait en définitive remplacé par celui de « description », mais à aucun moment il n'usa de celui de catalogue. D'ailleurs, en 1819, il précisait dans l'avertissement qu'il n'entendait pas faire un catalogue raisonné, qui ne conviendrait qu'à un petit nombre d'amateurs¹⁷.

Présentation générale

L'édition de 1819 jette les bases des suivantes, qui s'enrichirent de nouvelles gravures. Si quelques termes sont changés ou remplacés, l'avertissement, le plan et le contenu restèrent à peu près les mêmes de 1819 à 1855. Duchesne souligne d'abord l'importance du cabinet de Paris, le plus considérable en Europe : il cite ceux de Vienne, Munich, Dresde, Londres ; en 1823, il ajoute Amsterdam qui disparaît dans les éditions suivantes et curieusement en 1837, Lyon et Angers qui sont à leur tour absents de l'édition de 1855¹⁸. Il brosse ensuite l'histoire du cabinet. En 1837, il corrige quelques imprécisions. Alors qu'auparavant, il faisait remonter le goût pour l'estampe à l'époque de Louis XIII, il le repousse à celle d'Henri IV, toujours avec Claude Maugis, abbé de Saint-Ambroise, trésorier de Marie de Médicis (p. V), dont il retrace la biographie, avec celle d'autres amateurs comme Delorme, Marolles, Gaignières, Beringhen, Bégon... auxquels en 1855, il ajoute Abraham Ortelius, Fouquet, l'ébéniste Boulle, Israël Silvestre, le père Harlay, Kerver... Même s'il ne pousse pas très loin ses investigations, il montre un réel intérêt pour la question (p. VIII) : « Je n'ai pu trouver non plus aucun renseignement sur les cabinets de Guénégaud, de Nointel, de Villefiit et Avice (...) ». Cet intérêt n'est pas pour étonner, car étant responsable de l'accroissement des fonds, les relations avec les collectionneurs sont au centre de son travail ; de plus de 1827 à 1832, Duchesne avait été chargé de la vente de plusieurs cabinets comme celui de Vivant Denon en 1827. Par ailleurs, à l'égal de Jules Dumesnil (1805-1895) qui publie de 1850 à 1865 son *Histoire des amateurs*, les érudits commençaient à s'intéresser à cet aspect du monde de l'art.

L'un des buts de ces expositions était de rendre compte des achats, de les mettre en valeur et de les faire connaître au public pour justifier la politique d'acquisition du Cabinet. Duchesne précise ainsi qu'en 1855, le Cabinet des estampes conserve 1 300 000 gravures réparties en 10 700 volumes. Comme il le soulignait dès 1819 (p. VII), cette richesse explique que le fonds soit utile aux amateurs, artistes, gens de lettres et savants. En 1855, il affirme (p. XI) « que du fait de sa diversité qui touche toutes écoles et à tous genres », aucune autre collection de l'Europe n'en approche. En outre, de 1792 à 1850, pendant tout le temps qu'il aura été au service du Cabinet des estampes, le fonds a été selon lui quadruplé, et en 1847 il l'estima à 10 400 volumes. Lui-même avait eu une part active à cet

16. Elle s'approche de celle donnée dans l'édition de 1798 : « On appelle aussi Notice, l'indication, ou l'extrait raisonné qui se met à la tête d'un manuscrit, pour faire connaître l'Auteur, le temps où il a vécu, et pour donner une idée générale de l'ouvrage. *On travaille à la notice des manuscrits de la Bibliothèque.* »

17. Il est probable que Duchesne devait ainsi faire la distinction entre la notice, le catalogue, définit alors dans les dictionnaires du temps et notamment dans celui de l'Académie, comme « une liste, un dénombrement », et le catalogue raisonné.

18. Duchesne connaissait les grands cabinets d'estampes de l'Europe ; de 1824 à 1827, il avait voyagé en Angleterre, en Allemagne, en Autriche et aux Pays-Bas. Dans son *Voyage d'un iconophile, revue des principaux cabinets d'estampes, bibliothèques et musées d'Allemagne, de Hollande et d'Angleterre* (Paris, 1834), il détaille les collections visitées, présente leur classement et en signale les œuvres les plus importantes (Voir Peter Fuhring, *op. cit.*).

III. 3. *Notice des Estampes exposées à la bibliothèque du Roi*, 1819, tableau de 6 pages « disposition méthodique ». BnF, Imprimés, 8-Z Le Senne-6849.

accroissement¹⁹ : en 1841 le Cabinet avait acheté 7000 estampes de la collection d'histoire de France de l'amateur Michel Hennin, et en 1853, acquis par legs la collection de 67 000 portraits du libraire Guillaume Debure et de son fils Jean-Jacques²⁰. Cette abondance appelait un classement rigoureux²¹. Il proposa « une méthode si claire », dont on ne trouve alors nulle part l'équivalent, qui « facilite la recherche du moindre ouvrage » mais que certains remirent plus tard en question²².

Comme il le précise, ce classement est emprunté à Karl Heinrich von Heineken, qui l'avait imaginé pour le Cabinet de Dresde²³

et l'avait publié en 1771 dans son *Idée générale d'une collection complète d'estampes*. Il indique également qu'Hugues-Adrien Joly (1718-1800), le père de Jacques Adrien Joly, avait commencé à

AVERTISSEMENT. xij

M Encyclopédies.

N Portraits.

Na Portraits de France.

Nb — d'Italie et du midi de l'Europe.

Nc — d'Allemagne.

Nd — d'Angleterre, du Nord et des Régions lointaines.

Ne — reliés; Collections générales.

Nf — — — — — particulières.

O Costumes.

Oa Costumes de France.

Ob — d'Europe.

Oc — d'Ordres religieux et militaires.

Od — Orientaux et des Régions lointaines.

Oe — Chinois.

P Prologomènes historiques.

Pa Tables Chronologiques et Généalogiques, Calendriers.

Pb Monnaies, Médailles modernes, Sceaux.

Pc Blasons.

Pd Cérémonies et Fêtes publiques.

Pe Pompes funèbres.

Q Histoire.

Qa Histoire ancienne.

Qb — de France.

L

19. En 1796, il avait été chargé de rassembler, classer et décrire les estampes provenant du dépôt de Versailles, soit 535 volumes issus des collections de Louis XVI, de Monsieur et de Mme Victoire; il en fut de même des recueils et fonds d'estampes provenant des dépôts constitués des biens des émigrés (144 volumes), des églises et des couvents comme Saint-Victor... (Marianne Grivel, *op. cit.*, p. 83); en 1812, il fut envoyé en Hollande afin de prélever dans les collections royales de La Haye ce qui manquerait au Cabinet des estampes, environ 8 000 estampes qui seront restituées en 1815 lors du traité de Paris; il en ira de même pour celles de Cologne...

20. L'ordonnance royale du 24 octobre 1814, par lequel le dépôt légal fut monté à 5 épreuves avait eu un effet décisif : de 8000 estampes par an on passa à près du double (Joseph Guibert, *op. cit.*, p. 155, et Jean-François Foucaud, *La Bibliothèque royale sous la monarchie de Juillet, 1830-1848*, Paris, 1978, p. 154).

21. Déjà en 1847, pour se justifier auprès du nouveau directeur Joseph Naudet à qui il demandait des crédits supplémentaires, il avait rédigé des *Observations sur les catalogues, suivi d'un Rapport fait à M. le Directeur de la Bibliothèque royale en février 1847, sur le plan d'un catalogue général des estampes*, Paris, 1847.

22. p. XI, 1855. Une cabale avait été montée contre Duchesne : la « Guerre des brochures ». Son administration fut mise en question et il dut se justifier. Certains lui reprochaient de privilégier les séries documentaires au détriment de celles des artistes. Le 8 septembre 1848, on organisa une commission, composée des peintres Paul Delaroche et Achille Deveria, nommé depuis peu conservateur adjoint au Cabinet des estampes, d'Alexandre-Pierre-François Robert-Dumesnil, l'auteur du *Peintre graveur français : des peintres et des amateurs*, du médailleur Édouard Gatteaux et de l'archéologue et inspecteur général des bibliothèques, Félix Ravaisson mais d'aucun connaisseur capable de comprendre la démarche de Duchesne qu'on avait volontairement négligé d'inviter. L'érudit Alfred Bonnardot prit sa défense dans une *Lettre au Bibliophile Jacob [...] sur le Cabinet des estampes et l'excellente administration de M. Duchesne aimé*, Paris, 1848. Voir M. Grivel, *op. cit.* p. 94-95.

23. Sur ce collectionneur et mécène, qui fut secrétaire du comte de Brühl, et directeur du Kupfertisch-Kabinett de Dresde, voir Véronique Meyer, « Heineken et les français à travers la publication projetée du *Dictionnaire des graveurs* à Versailles : 1778-1787 », *Nouvelles de l'estampe*, été 2016, p. 4-25, et surtout *Carl Heinrich von Heineken Gesellschaft e.V.*, dir. Martin Schuster, Thomas Ketelsen, Dresden, Sandstein-Verlag, 2018.

l'appliquer en 1783 au Cabinet des estampes, mais que c'est lui, Duchesne, qui dès 1795²⁴ le développa en proposant une nouvelle classification, en 12 classes au lieu de 24, subdivisées en 122 sous-classes « rangées par ordre : lettre majuscule, et minuscule pour les 131 sous-classes », ajoutant qu'il avait donné un numéro d'ordre à chaque ouvrage pour désigner sa place²⁵. Dès la notice de 1819, il donne la « disposition méthodique » en un tableau de 6 pages (ill. 3) et indique que cette disposition si précise « peut être reprise pour une collection moins nombreuse en supprimant seulement la lettre des sous-classes ». La présence des tables dans la notice se justifie, car dès 1819, comme il le fit pour chaque nouvelle notice, Duchesne invite les visiteurs à venir consulter les recueils du Cabinet, dont il signale quelques matières susceptibles de les intéresser : les artistes classés par école, l'histoire naturelle, les ouvrages des curieux, les cartes à jouer...

Cette dernière mention, apparue en 1837, correspond aux centres d'intérêts de Duchesne qui en 1836, avait publié en 48 pages, dans *l'Annuaire historique des Observations sur les cartes à jouer*, dont l'apport est aujourd'hui encore essentiel. En conclusion de l'avertissement de 1823, il annonce la publication d'un *Essai sur les Nielles ou Gravures des orfèvres florentins du XV^e siècle*, qui parut en effet en 1826, fort de 382 pages, ainsi que le catalogue du Maître de 1466, le maître ES. Mais en 1837, ce dernier est toujours en attente et Duchesne précise que sa publication n'a été retardée que dans l'espoir de le rendre plus complet et plus intéressant. « Nos longues recherches nous ayant permis d'atteindre le but vers lequel nous tendions, nous publierons notre travail sous peu de mois²⁶. » Mais en définitive, ce travail ne fut pas édité. Avec ce rangement, Duchesne remit en ordre les collections, démontra les recueils de Marolles et reclassa les œuvres des peintres, des graveurs selon l'ordre choisi par Adam Bartsch (1757-1821), conservateur de l'Albertina à Vienne, dans son *Peintre-graveur italien, flamand, hollandais* (1802-1821) et repris par Robert-Dumesnil (1778-1864) dans son *Peintre-graveur français*.

LE CATALOGUE

Duchesne explique ses choix dans l'avertissement. Il a retenu « les plus belles estampes au burin mais aussi celles que l'ancienneté ou la rareté rendent très curieuses ; quelques gravures à l'eau-forte, « pour faire connaître l'esprit, la finesse et la légèreté que plusieurs peintres ont su donner à ce travail. Enfin on y trouve aussi des estampes modernes qui complètent l'histoire de l'art²⁷ ». En 1837, il ajoute : « en faisant connaître, autant que nous l'avons pu, l'origine de ces pièces et le prix qu'elles ont été payées, nous avons cru donner à notre ouvrage un nouveau degré d'intérêt²⁸ ». Il était « nécessaire aussi de faire sentir que le prix assez élevé de plusieurs d'entre elles tient à ce que ces épreuves, indépendamment de leur extrême beauté, sont d'une parfaite conservation [...]»²⁹.

24. En 1819, il donnait la date de 1797.

25. Il s'agissait d'un classement par lettres, toujours en vigueur : A. Galeries, Cabinets et collections des Souverains et des particuliers - B. Écoles d'Italie et du Midi - C. Écoles germaniques - D. École française - E. Graveurs - F. Sculpteurs - G. antiquité - H. Architecture - I. Sciences physico-mathématiques - J. Histoire naturelle - K. Arts académiques - L. Arts et métiers - M. Encyclopédie - N. portraits - O. Costumes - P. Prolégomènes historiques (médailles, monnaies, blasons) - Q. Histoires - R. Hiéologie - S. Mythologie - T. Fictions (allégories, emblèmes, rebus...) - U. Voyages - V. Topographie - X. Géographie - Y. Bibliographie

26. p. XIX en conclusion également.

27. 1819, p. XVIII.

28. *Ibid.*

29. p. XX.

Ce souci des épreuves uniques, des pièces rares, l'amena à créer la Réserve, qui existe toujours. Cependant, c'est avant tout une histoire de la peinture à travers la gravure à laquelle il convie. Ainsi bien qu'en introduction, lorsqu'il présente la diversité des collections et des fonds, il insiste par exemple sur « la classe de l'histoire naturelle [où] on peut voir plusieurs ouvrages coloriés avec soin représentant des oiseaux ou des plantes, parmi lesquels on distingue les pigeons de Mme Knip³⁰, les oiseaux de paradis de Levaillant³¹, les fleurs de Prévost³², les liliacées et les roses Redouté³³ », il n'expose aucune œuvre de ces artistes, pas plus que les recueils de poisson, coquillages par Claude Aubriet (? -1742), les cartes de France, d'Italie, de Russie, de Turquie... provenant notamment de la collection de Tralage (p. XVIII), ou encore les monuments antiques et modernes...

Parmi les artistes qu'il sélectionne, il accorde une importance toute particulière à l'Italie du XV^e au XVII^e siècle, à Corrège, Annibal Carrache et Guido Reni. À la France du XVII^e, avec Gérard Audran, Poussin et Le Brun, ainsi qu'aux Flamands et aux Hollandais. En 1837, il note avec enthousiasme à propos des gravures hollandaises : « plusieurs d'entre elles sont des chefs-d'œuvre de Rembrandt, artiste aussi remarquable par sa pointe que par son pinceau ; toutes font voir l'esprit, la finesse et la légèreté avec lesquels plusieurs peintres ont su employer l'eau-forte³⁴ ». Il inclut quelques gravures en manière noire, comme le *Portrait d'Amélie-Élisabeth de Hanau*, régente des Pays-Bas par « Louis de Siegen³⁵ » et quatre estampes de Richard Earlom (1743-1822), qu'il fait naître vers 1728 et mourir vers 1790. Preuve de son admiration, cherchant à faire partager et à diffuser ses connaissances, à guider l'amateur et à l'amener à apprécier et à comprendre ce qu'il regarde, il remarque :

Si la gravure en mezzotinte est regardée par quelques personnes comme un genre peu digne d'être exercé, elle mérite assurément quelque attention lorsqu'elle est exercée avec la perfection qu'a su lui donner Richard Earlom. Cet habile artiste, qui s'est élevé au-dessus de tous ses compatriotes a gravé plusieurs sujets historiques fort recherchés ; il a aussi publié un grand nombre de portraits dont plusieurs sont très estimés. Ce genre de gravure auquel on peut reprocher principalement de manquer de fermeté, et de ne pouvoir dessiner avec précision les contours des figures, semble être destiné à rendre parfaitement le velouté des fleurs : aussi cette estampe gravée d'après le tableau de Van Huysum est-elle justement recherchée. Si les tableaux de fleurs de ce Maître font éprouver tant de plaisir, la gravure en mezzotinte en retrace bien toute la finesse et les agréments³⁶ (ill. 4).

30. Pauline Rifer de Courcelles (1781-1851), peintre animalière française,

31. François Levaillant 1753-1824, explorateur, collectionneur et ornithologue.

32. Florent Prévost (1794-1870), naturaliste et illustrateur.

33. 1837, p. XVI.

34. p. XIX.

35. p. n° 142 ; il résume à cette occasion l'histoire de cette technique dont Ludvig von Siegen est l'inventeur, précisant : « Portée depuis par le prince Robert [Rupert] en Angleterre, la *manière noire* y fit beaucoup de progrès, et a été exercée avec distinction sous le nom de mezzotinte. » Duchesne qui voyagea en Angleterre en 1824 appréciait tout particulièrement cette technique ; à cette occasion, il en acquit plusieurs pièces pour la bibliothèque.

36. p. 137-139 ; il expose *Abisag présentée à David* d'après van der Werff (n° 237), *Vue intérieure d'une forge* d'après Wright (n° 238), *l'Assemblée de l'Académie de Londres* d'après Zoffany (n° 239), *Le duc d'Artemberg à cheval* d'après Van Dyck (n° 240), un *Vase de fleurs* et un *Groupes de fruits et de fleurs* (n° 241-242) d'après van Huysum, tous avant la lettre.



III. 4. Richard Earlom, *Fleurs et fruits*, manière noire, chez John Boydell, 1781, état avant toute lettre. BnF, Estampes, Réserve AA-5 (Earldom, Richard).

En revanche Duchesne ignore délibérément le fac-similé, manière de crayon, de lavis, d'aquarelle, pastel, procédés inventés au cours des années 1750, ainsi que toutes les estampes d'après Watteau, Boucher, Chardin, Greuze ou Vernet. De même, pour le XVIII^e siècle français, il n'expose aucune vignette d'Eisen, Saint-Aubin, Cochin pour le livre, qui furent tant appréciées en leur temps et dans le demi-siècle qui suivit sa mort, mais seulement quelques interprétations de peintures d'histoire ou de portraits par Balechou³⁷, Beauvarlet³⁸ et Wille³⁹. Son intention est d'éduquer le public, de l'amener à apprécier le travail des artistes tout en lui livrant des informations sur sa carrière, afin de maintenir son attention en éveil par la diversité des détails qu'il lui donne. À propos de *L'Instruction Paternelle* de Johann Georges Wille d'après Gérard Ter Borch (ill. 5), il précise : « On admire dans cette

37. n° 226-228. Il expose la *Sainte Geneviève* d'après Carle van Loo et la *Tempête* gravée d'après Joseph Vernet, et bien évidemment le célèbre portrait du roi de Pologne Auguste II, d'après Rigaud, dont il raconte longuement l'histoire : Balechou avait subtilisé quelques épreuves pour les vendre, ce qui lui valut d'être rayé de l'Académie (p. 51) ; il en choisit une épreuve avant la lettre dont il précise qu'elle appartient à M. Daudet qui s'en défit en 1794 et que la Bibliothèque en fit l'acquisition en 1808 pour 1200 francs.

38. n° 244-245 : les célèbres *Couseuses* du Guide et *Télémaque dans l'île Calypso* d'après Raoux, dont le tableau original, précise-t-il, avait été peint pour le Régent.

39. n° 229, il expose uniquement *l'Instruction paternelle*, mais précise le rôle déterminant de « l'école de Wille » en France et en Europe sur la pratique du burin, pour « le goût des hachures larges et croisées par lesquels on a remplacé les tailles en points allongés dont s'étaient servis Nanteuil, Drevet et autres ».

III. 5. Jean Georges Wille, *Instruction paternelle*, d'après Gerard Ter Borch. British Museum, inv. 1842,0806.297.



gravure une coupe de burin hardie et des étoffes rendues avec la plus grande perfection. Cette brillante épreuve, acquise en 1815, a été payée 150 fr.⁴⁰ ». Dans la biographie du graveur il précise :

Graveur au burin, il fut d'abord armurier, vint à Paris en 1735, et grava, à son arrivée, des portraits pour la suite d'Odieuvre, qui ne lui paya les premiers que six francs, et ensuite douze francs. Rigaud ayant aperçu la capacité de ce jeune graveur, lui procura les moyens de se faire connaître. Depuis il se distingua d'abord par plusieurs beaux portraits, et ensuite par des sujets gravés d'après les Maîtres hollandais, dont il sut rendre parfaitement la couleur et le fini précieux⁴¹.

Le XVIII^e siècle et la gravure étrangère sont alors avant tout représentés par l'anglais Woollett⁴². À propos de la mort du général Wolff (1727-1759), vainqueur des français à Québec, après avoir expliqué le sujet et indiqué que la gravure d'après Benjamin West a été publiée en 1776, il précise :

40. n° 229.

41. p. 132.

42. Duchesne n'expose pas moins de treize estampes (p. 141-145, n° 247-259).

Woollet a gravé peu de sujets historiques, mais il a montré qu'il pouvait également traiter l'histoire ; cependant sa grande réputation est comme graveur de paysage ; il l'emporte sur tous ses concurrents, et s'il a imité Vivares dans son feuillé, et Balechou dans ses eaux, il a perfectionné la manière de l'un et de celle de l'autre ; il est impossible de mieux distinguer qu'il ne l'a fait les diverses espèces d'arbres, et de donner aux lointains le vaporeux si difficile à conserver dans la gravure⁴³. (ill. 6).

Les italiens Bartolozzi⁴⁴, Ottaviani⁴⁵ et Piranesi⁴⁶, aux fils duquel il avait consacré en 1802 une notice intitulée : *Quelques idées sur l'établissement des frères Piranèse en France* ne sont pas en reste, mais là aussi il lui faut choisir. Il indique ainsi à propos de Francesco Bartolozzi (1727-1815) : « Il a joui en Angleterre d'une grande réputation que lui avaient acquises ses gravures au pointillé », ajoutant, « Ce genre est maintenant presque oublié ; mais il a gravé au burin plusieurs grands portraits et des sujets historiques qui le placent parmi les premiers graveurs du dernier siècle⁴⁷. » Il ne retient aucune

III. 6. William Woollett, *La Mort du général Wolfe*, d'après Benjamin West, 1776 chez Boydell & Ryland. BnF, Estampes, Réserve AA-5 (Woollet, William).



43. n° 247.

44. p. 134-136, n° 233-236 ; du *Massacre des Innocents* d'après Guido Reni, il précise qu'il s'agit du dernier ouvrage de Bartolozzi « qui avait 82 ans lorsqu'il le grava ».

45. Giovanni Ottaviani (1735-1808). Il choisit de montrer quelques *Arabesques du Vatican* d'après les fresques des Loges de Raphaël, « Estampes coloriées à l'aquarelle sous la direction de Volpato et de Ducros, peintre Suisse » (n° 262-275).

46. De Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), il ne montre que les colonnes Trajane et Antonine (n° 223-224), mais précise « qu'aucun n'a gravé les monumens ruinés ou conservés avec plus de justesse et de goût, ni d'une manière plus pittoresque ; on peut dire qu'il a eu des imitateurs, il n'a point eu de rivaux ».

47. p. 154-155.

III. 7. Antoine-Alexandre Morel, *Le Serment des Horaces*, d'après Jacques-Louis David. British Museum, 1950,1111.66.



de ses gravures en couleur imitant la sanguine, pas plus que « des vignettes, des billets de bal, et autres sujets peu importants » qui composent son œuvre qui dépasse « le nombre de 1200 planches »...

Ainsi quoiqu'il en dise, Duchesne propose une histoire tronquée de la gravure, tributaire des goûts de son époque, celle d'avant les frères Goncourt dont *l'Art du XVIII^e siècle*, paru entre 1859 et 1875, remettra à l'honneur le rococo et « le petit genre ». Il se montre plus réceptif à l'art de son époque : il expose le *Serment des Horaces* d'Antoine Alexandre Morel (1765-1829) d'après David⁴⁸, gravure dédiée à Napoléon (ill. 7), *L'Entrée d'Henri IV à Paris* de Paolo Toschi⁴⁹ (1788-1854) et la *Psyché* de Jean Godefroy⁵⁰ (1771-1839), toutes deux d'après Gérard...

En 1837, Duchesne précise qu'il a ajouté « les premiers essais de xylographie du XV^e siècle⁵¹ ». Il expose également plusieurs nielles et notamment *Le Couronnement de la Vierge* (n° 6) de Maso Finiguerra. La notice est particulièrement longue, car la découverte relativement récente de cette pièce apparut comme un événement considérable dans le monde des amateurs : c'est en 1797, en présence de Duchesne, que l'abbé Pietro Zani la découvrit dans la collection de Marolles ; c'est selon Vasari le premier essai de gravure sur cuivre fait en Italie et on n'en avait encore retrouvé aucune épreuve. Il s'agissait de démontrer que l'Italie avait inventé la gravure sur cuivre avant l'Allemagne, ce qui était contesté avec raison. Duchesne proclame : « L'abbé Zani, par ses recherches est parvenu à démontrer que Finiguerra a l'antériorité de plus de dix ans sur les Allemands⁵² ».

48. n° 332 ; de Morel, il choisit aussi le *Jugement de Salomon* d'après Poussin (n° 331). Comme il l'indique, cet élève de David qui abandonna la peinture pour l'eau-forte et le burin était mort depuis peu. Avec hésitation il propose la date de « 1830 ? ».

49. n° 336 ; Véronique Meyer, « Toschi et Gérard, L'entrée d'Henri IV à Paris », *Nouvelles de l'Estampe*, mai 2007, p. 26-37

50. n° 335 ; Véronique Meyer, « Heurs et malheurs d'un interprète de Gérard : le peintre et graveur Jean Godefroy », *Bulletin de IAHAI*, n°11, 2005, p. 80-110.

51. p. XIX.

52. p. 6-8, 1837.

Il termine l'accrochage par « quelques lithographies d'un beau fini, qui complètent l'histoire de l'art⁵³ ». Dès 1823, il en avait exposé plusieurs, dont trois de Jean-Baptiste Aubry-Lecomte (1787-1858) d'après Girodet⁵⁴ ; si en 1855, il mentionne en introduction Charlet, Carle et Horace Vernet, il n'expose malgré tout aucune de leurs gravures pas plus que celles de Géricault qu'il avait pourtant acquises pour la Bibliothèque à la vente Bruzard en 1846 ; s'il cite quelques artistes supplémentaires comme Raffet et Joseph-Nicolas Robert Fleury⁵⁵, il ne change pas de façon décisive son panorama. À travers les *Notices*, il donne le plan de l'histoire de la gravure qu'il annonce en 1837 (p. XIX), sans doute celle qu'il publiera en 1851 dans *Le moyen âge et la renaissance : histoire et description des mœurs et usages [...] richement illustrée*, éditée par Paul Lacroix et Ferdinand Seré⁵⁶.

Ainsi Duchesne est non seulement un conservateur de collections, mais aussi un écrivain, un historien, un chercheur, ce que n'avait été aucun de ses prédécesseurs. Il était lié avec tous les collectionneurs et les conservateurs français ou étrangers et avec les amateurs européens qu'il avait rencontrés lors de ses voyages à travers l'Europe et dont témoigne son *Voyage d'un iconophile*, publié en 1834. Il avait étudié les classements les plus divers, pris des notes sur les épreuves les plus rares, dont il fit acheter certaines par la suite ; il se constitua ainsi un réseau qui lui servit durant toute sa carrière, et dont témoigne sa correspondance telle qu'on la devine dans le catalogue de vente de ses autographes⁵⁷.

La notice type

En 1819, le classement était assez pittoresque, car Duchesne cherchait avant tout des rapprochements thématiques et techniques. Mais à partir de 1823, il adopte un classement chronologique par artiste sans tenir compte des écoles. En fonction de l'évolution des connaissances les biographiques, notamment les dates de naissance de certains artistes varient, aussi d'édition en édition y-a-t-il de nombreux changements, et quelques hésitations entre XVI^e et XVII^e siècle. Les notices d'un même graveur sont conçues comme un tout. Duchesne reprend le même plan pour chacune ; mais entre 1819 et 1855, l'ordre dans lequel les informations sont données varie. En 1819, celles qui concernent un même graveur sont dispersées du fait du classement ; le titre de la gravure vient avant le nom de son auteur. En 1823, il met dans la première notice d'une de ses œuvres le nom du graveur, et ses dates et lieux de naissance et de mort, le titre, en italiques, puis sa biographie avec le nombre de pièces et leur rareté. En 1837 et en 1855, il fait passer la biographie avant les gravures. Il varie aussi les caractères typographiques ; la description de la gravure est en plus petits caractères que le reste, ce qui offre au premier coup d'œil un repère supplémentaire au lecteur ; puis comme dans toutes les autres notices, suivent la description, l'analyse, et s'il y a lieu, un commentaire sur l'épreuve, sa fraîcheur, sa rareté, son prix, son origine. Il indique également les signatures et précise l'iconographie de la composition, l'historique de la gravure ou de l'épreuve, celui du tableau interprété avec le nom

53. 1837, p. XIX.

54. Il s'agit d'*Ariadne abandonnée* (n° 344), de son pendant *Érigone endormie* (n° 345) et de *Danaé* (n° 346) dont l'épreuve, précisée-t-il, a été offerte par le graveur lui-même au Cabinet des estampes.

55. n° 409 et 402.

56. t. 5, chap. VII.

57. Auguste-Nicolas Laverdet, *Catalogue de lettres autographes... provenant du cabinet de feu M. Duchesne Aîné*, Paris, Laverdet, 1855.

III. 8. Albrecht Dürer, *Saint Eustache*, 1501.

BnF, Estampes, Réserve
Ca-4 (+, 3)-Boîte Écu.

des différents collectionneurs, cherchant à donner les appréciations qui renseigneront au plus près l'amateur. Bien que sa démarche soit érudite, les références aux écrits qui précèdent sont rares. Elles se limitent au *Peintre-Graveur* de Bartsch⁵⁸. Elles servent à signaler un fait exceptionnel, par exemple, le *Saint Hubert* (ill. 8) de Dürer dont selon Bartsch l'empereur Rodolphe II a fait dorer la planche : « cette singularité pourrait être cause de sa rareté⁵⁹ ». En



1855, il met en évidence les estampes parues en suites en indiquant les numéros extrêmes, précise l'historique de certaines estampes⁶⁰ et signale les nouvelles pièces par un astérisque ; elles sont pour la plupart de nouvelles acquisitions, provenant du legs du docteur Louis-Joseph Jecker (1802-1851)⁶¹, des ventes Debois⁶² et Van Putten (ou Van Puten)⁶³, dont Duchesne lui-même a rédigé le

58. *Le Peintre-graveur*, Vienne, 1802-1821.

59. 1837, n° 32. Connue aussi sous le titre de *Saint Eustache*.

60. À propos des *Batailles d'Alexandre* gravées par Edelinck d'après Le Brun (n° 222-225) il indique que les cinq épreuves avaient été données par le peintre à l'Académie royale de peinture et de sculpture et « qu'elles furent placées dans le passage qui communiquait de la salle d'assemblée à la troisième salle. Ce local est maintenant détruit, et c'est à sa place qu'on a construit le grand escalier du Musée ».

61. Son nom figure dans la table des matières : « Jecker (legs de) » avec dix-huit entrées.

62. Le nom du collectionneur n'apparaît pas dans la table mais est mentionné dans plusieurs notices : n° 208 (*Portrait de Champaigne* par Edelinck, « Cette magnifique épreuve a fait partie de la collection de M. Scitivaux ; elle a passé dans celle de M. Debois, et fut acquise pour 1350 fr. à sa vente en 1844 »), 217, 220, 228, 230, 246 et 363 où se trouvent des renseignements similaires. Sur Debois, Lugt, L. 985 et en ligne, *Frits Lugt. Les marques de collections de dessins et d'estampes*.

63. Voir la table des matières : « Putten (Cabinet van) » sept entrées. Voir Lugt (*op. cit.*) L. 2058 (van Puten) ; les acquisitions, comme le *Saint Hubert* de Dürer (n° 39) datent de l'année 1820 ; l'épreuve « une des plus belles et des plus rares » fut acquise « pour le prix de 500 fr. ». Il expose également quatorze estampes flamandes et hollandaises provenant de la collection de Rigal, acquise en 1818 ; parmi elles un *Veau couché et ruminant*, une *Brebis couchée et ruminant* et *Deux cochons* (n° 150-152) de Marc de Bye, « Deux petits paysages sur une même planche de Breemberg (n° 159), *Sainte Cécile* de Muller d'après Raphaël (n° 329)... La vente de l'ancien sénateur Louis-Maximilien Rigal, comte d'empire en 1808, dont le catalogue a été rédigé par Regnault-Delalande, eut lieu le 10-23 décembre 1817 (Lugt. 2139 a).



III. 9. Gérard Edelinck, *Sainte Famille de François I^{er}*, burin. BnF, Estampes, Réserve EF-100-Boîte Écu.

catalogue. Dans l'idée d'encourager dépôts et donations, il expose aussi des estampes données par des artistes et des éditeurs ou entrées par le dépôt légal. Duchesne était de toutes les ventes et en tant qu'expert, fut chargé du catalogue d'un grand nombre d'entre elles, ce qui lui permit d'acquérir beaucoup d'estampes pour la Bibliothèque⁶⁴, et parfois même des lots entiers.

Accrochage

De 1808 à 1854, l'exposition se tient dans deux pièces de l'entresol : le Salon ou ancien Cabinet, de forme carrée, ayant vue sur cour et jardin et dans la Galerie⁶⁵. Dans le Salon, l'accrochage se fait dans les embrasures des deux fenêtres et sur le trumeau qui les sépare, sur la porte d'entrée et sur les pilastres des corps de bibliothèque et les parties non ouvertes qui font face aux croisées, le tout sur trois rangs de sept gravures chacun. Dans la Galerie, qui comprend quatre fenêtres, deux portes, trois pilastres et un grand mur, l'accrochage est du même type, sur deux rangs jusqu'au plafond. Un plan en est donné dans la notice de 1819. La description suit l'accrochage en commençant par le Cabinet.

Duchesne cherche la variété et le plaisir de l'œil ; il favorise les correspondances et les comparaisons. Ainsi dans l'ancien Cabinet, dans la première croisée, il réunit les eaux-fortes des Hollandais du XVII^e siècle, principalement des animaux ; sur le premier pilastre il montre trois saintes familles de Raphaël, par François de Poilly (1623-1693), Gérard Edelinck (1640-1707) et Auguste Boucher-Desnoyers (1778-1857)⁶⁶

64. Citons celles de Robert-Dumesnil en 1826, 1828, et 1831, de Vivant Denon en 1827, où il achète 2 500 estampes du peintre Louis Lafitte en 1828, du comte de Hauterive en 1832... Il achète également aux marchands français et étrangers.

65. Voir les plans reproduits par McAllister Johnson, *op. cit.* 1988, pl. 10-11.

66. n° 123 *La Vierge au Linge* par Poilly, n° 124 *Sainte Famille de François 1^{er}* d'Edelinck (Ill. 9), n° 125 *La Belle Jardinière* par Boucher-Desnoyers (ill. 10).

III. 10. Boucher Desnoyers, *La Belle Jardinière*, burin, 1803.
BnF, Estampes, Réserve AA-5
(Desnoyers, Auguste-Gaspard-Louis).



(ill. 9 et 10), sur le deuxième des portraits⁶⁷, et sur le troisième des saints et saintes. Autre exemple de correspondance : aux croisées 2 et 3, il dispose trois grands portraits en pied des rois de France et d'Angleterre (ill. 11-13)⁶⁸. Cherchant à rompre avec une trop grande régularité, dans la quatrième croisée à droite, il propose des thèmes variés, de la scène de genre à la mythologie... Au plafond sont exposés

ceux de Le Brun, de la *Chapelle de Sceaux* (5 feuilles) et de l'*Église du Val-de-Grâce*, en plusieurs feuilles assemblées, par Gérard Audran, et de l'*Escalier des ambassadeurs* par Étienne Baudet (ill. 14)⁶⁹. Dès l'édition de 1823, il précise que les numéros des notices figurent dans l'angle des cadres, ce qui est évidemment important à un moment où les cartels n'existent pas, et invite le lecteur à se reporter à la table finale. Il en est ainsi dans chaque exposition⁷⁰. Pendant trente-cinq ans, alors que l'ordre du catalogue fut profondément modifié, il semble que l'accrochage ne le fut pas, mais des épreuves nouvellement acquises et plus précieuses remplacèrent des tirages moins beaux⁷¹.

67. Celui de *Rubens* par Pontius d'après Van Dyck (n° 126), de *Winius* par Visscher (n° 127) et le portrait déjà mentionné d'*Amélie de Hanau* de van Siegen (n° 128).

68. n° 151 *Charles 1^{er} d'Angleterre* par Robert Strange d'après Van Dyck (n° 151), *Louis XIV* par Pierre Drevet d'après Rigaud (n° 152), *Louis XVI* par Bervic d'après Callet (n° 153) (ill. 11-13).

69. n° 193, 194, 87. Sur ces gravures, Louis Marchesano, *Printing the grand manner, Charles Le Brun and monumental prints in the age of Louis XIV*, Los Angeles, 2010, fig. 1718, p. 14-14 ; cat. 8.

70. Voir 1855, p. XXII.

71. Voir provenant du legs Jecker, le *Laocoon* (n° 343), l'*Enlèvement de Déjanire* du Guide et l'*Éducation d'Achille* de Regnault (n° 43-344) gravés par Bervic, *La Cène* de Morghen d'après Léonard de Vinci (n° 352), la *Sainte Famille* (n° 375) de Boucher-Desnoyers d'après Raphaël...



III. 11. Robert Strange, *Charles I^{er} d'Angleterre*, d'après Van Dyck, 1^{er} état. BnF, Estampes, AA-5 (Strange, Robert).

III. 12. Pierre Drevet, *Louis XIV* d'après Hyacinthe Rigaud, burin. BnF, Estampes, Réserve AA-5 (Drevet, Pierre).

III. 13. Charles Bervic, *Louis XVI*, d'après Antoine Callet, 1790, 2nd état. BnF, Estampes, Réserve AA-5 (Bervic, Charles-Clément).



En 1855, le Cabinet des estampes ayant déménagé, l'espace est plus important et le nombre d'œuvres exposées passe de 365 à 413⁷⁵ mais les estampes sont de nouveau exposées dans l'embrasure des fenêtres⁷⁶.

OUVERTURE AU PUBLIC

En 1820, *l'Almanach du commerce de Paris* rapporte : « Il a paru en 1819 une excellente notice des estampes [...] » et plus loin que la bibliothèque est ouverte pour les lecteurs tous les jours de 10h à 2 h et « pour les curieux, les mardi et vendredi aux mêmes heures ». Dans son *Manuel de l'amateur des arts dans Paris*, Charles (?) Harmand ajoute en 1824 : « Paris, Londres, Dresde, Munich, et Vienne sont peut-être les seules villes où l'on trouve de ces vastes collections d'estampes, d'autant plus précieuses aux yeux des amateurs qu'elles sont plus rares et mieux fournies ; mais à Paris seulement la liberté avec laquelle on peut jouir des richesses que la France possède en ce genre, centuple la valeur qu'elles ont » (p. 101). Parallèlement l'auteur du *Journal des artistes* en 1834 se plaint de n'avoir pu visiter les cabinets de Salzbourg et du Belvédère à Vienne malgré les recommandations. En 1834, le *Rapport sur les besoins du museum d'histoire naturelle pour 1835 et sur la bibliothèque royale* (p. 54), indique que devant l'affluence, on a dû prendre des mesures pour empêcher le tout venant de troubler les lecteurs : « La section des estampes attire un public tellement nombreux que dans l'intérêt non seulement des collections, mais des personnes studieuses, on a senti le besoin de mettre quelques restrictions à l'admission journalière du public, en exigeant la présentation de cartes délivrées par le conservateur ». « On écarte de cette manière une foule d'oisifs et d'enfants, qui, sans autre but que de passer le temps, ou de satisfaire une vaine curiosité, venaient au cabinet des estampes comme à un magasin d'images et de caricatures, et prenaient le très petit nombre de places que contiennent les tables de la salle unique où le public est admis. ». Le grand nombre d'articles dans les journaux et dans les guides explique le succès de cette exposition. Ainsi en 1830, dans le *Galignani's New Paris Guide*⁷⁷, le touriste pouvait trouver une présentation de la notice, la localisation du Cabinet des estampes et l'indication des heures d'ouverture. La visite du Cabinet des estampes était donc incontournable ; la notice assura sa réputation et la diffusion d'une histoire de la gravure, familiarisant les touristes et curieux de l'Europe entière. Comme Duchesne, les auteurs invitaient le visiteur à ne pas se contenter de l'exposition mais aussi à consulter les recueils⁷⁸.

Duchesne espérait que ses collègues des autres bibliothèques européennes suivraient son exemple. Datée du 1^{er} juin, la dédicace adressée au roi de Saxe, Frédéric-Auguste II (roi de 1836-1854) de la Notice de 1837 précise son souhait de voir son idée d'exposition se répandre rapidement, notamment à Dresde. Dans une note de l'ouvrage de Dibdin⁷⁹, l'éditeur Georges-Adrien Crapelet, qui en est aussi le traducteur, relève que malgré son succès, l'exposition n'a été imitée ni à Vienne, ni à

75. Voir Fr. Courboin *op. cit.*

76. Parue dans le *Magasin pittoresque* de septembre 1855 (t. XXIII, p. 38), une gravure sur bois exécutée d'après un dessin d'Édouard Renard, montre cet accrochage : dans chaque embrasure et sur chacun des montants des bibliothèques qui occupent les parois des croisées, de deux à trois cadres de grand format dans lesquels sont placées, suivant leurs dimensions, une à trois gravures. Les murs faisant face aux ouvertures sont recouverts par des rayonnages de livres.

77. p. 486 ; il en fut de même en 1837 et 1838, p. 218-220, 1846, p. 223-224.

78. *La Littérature française contemporaine* (t. 3, 1848, p. 305-6) cite également de nombreux passages de la notice.

79. voir Dibdin, *op. cit.* p. 94.

Dresde, et se demande pourquoi le British Museum qui a un grand mur entier nu n'expose pas « au moins 30 ou 25 gravures, soit des maîtres anciens, soit des graveurs anglais ; car on ne peut exiger d'y voir placer honorablement les graveurs français ». Il fallut attendre l'année 1858 pour que le British Museum organise sa première exposition d'estampes, qui ne fut cependant que temporaire⁸⁰. C'est à la Bibliothèque même que l'influence de ces expositions fut la plus rapide. En 1848, Edme-François Jomard, conservateur de la section des Cartes et Plans créée en 1828, y organisa sa propre exposition. Déjà en 1819, c'est à dire la même année que celle de Duchesne, Dumersan avait publié sa *Notice des monuments exposés dans le Cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque du roi, suivie d'une description des objets les plus curieux que renferme cet établissement, de notes historiques sur fondation, ses accroissements et d'un catalogue d'empreintes de pierres gravées*, qui fut aussi rééditée à maintes reprises.

Réception

La notice de Duchesne fut fort bien reçue du public. Le *Journal des savans*, de janvier 1819⁸¹ apprécie tout particulièrement « le tableau de la disposition méthodique de toutes les estampes [...], tableau qui doit être utile à ceux qui fréquentent ce dépôt, et qui peut d'ailleurs servir de modèle pour ranger des collections moins nombreuses », et reprend ainsi les arguments de Duchesne lui-même. Dans la *Revue encyclopédique ou analyse raisonnée des productions les plus remarquables*⁸², Émeric David en fait une longue analyse :

Heureuse pensée de faire placer sous verre quelques-unes des pièces les plus curieuses de cette riche collection, et de les exposer ainsi encadrées, à l'examen du public. On a dû sentir combien il serait utile qu'un catalogue de cette exposition indiquât aux personnes qui visitent ce monument, que sont les objets les plus curieux, et désignât les particularités les plus remarquables qui les distinguent. C'est là l'objet de l'ouvrage que vient de publier un amateur anonyme [...]. Cet ouvrage, ajoute-t-il, comme l'on voit, renferme tout ce que peut désirer un amateur qui, en visitant le cabinet du Roi, veut avoir dans les mains un guide, à l'aide duquel il reconnaisse facilement le mérite distinctif des objets soumis à son examen. L'auteur a su renfermer beaucoup de faits, et offrir beaucoup d'instructions dans un petit nombre de pages ».

Le Moniteur de 1823⁸³ mentionne la *Notice* et précise que Duchesne en a présenté un exemplaire au roi.

L'intérêt ne semble pas s'être atténué au cours des années. Le 23 septembre 1839, Émile de Girardin, directeur de *La Presse*, après avoir décrit l'exposition, précise : « Tous les artistes doivent visiter cette exposition scientifique, [...] Cette notice est remarquable par la solidité des aperçus et la rectitude des jugements ». Nombreux sont les critiques qui incitent ainsi les amateurs à visiter l'exposition dont ils soulignent les qualités pédagogiques et la richesse. En 1841, dans le *Magasin*

80. Anthony Griffiths, *User's Guide to the Department of Prints and Drawings*, London, British Museum, Londres, British Museum publications, 1989, p. 14-24.

81. p. 638.

82. *Année 1820*, p. 180-182.

83. p. 806 et 1212.

*pittoresque*⁸⁴, Édouard Charton remarque que les artistes « tourmentés par l'inquiétude indécise du génie » trouveront leur inspiration en fréquentant cette exposition. De même, le *Bulletin du Bibliophile*⁸⁵ affirme que « Les artistes et les travailleurs savent bien gré à M. Duchesne de leur avoir fait connaître dans sa notice non seulement toutes les richesses, l'origine et la distribution du Cabinet des estampes mais aussi d'avoir donné, de chaque gravure, une description exacte, un jugement impartial et juste, qui les guide avec sûreté dans le choix des sujets et la connaissance des épreuves ».

Cette renommée est internationale : la *Bibliothèque universelle de Genève*, dans son *Bulletin littéraire* mentionne aussi avec éloge les expositions et la *Notice*, « qui donne une idée de la marche progressive de l'art »⁸⁶. Elles serviront rapidement de référence aux érudits qui y renvoient ou s'en servent pour appuyer leurs démonstrations. Il en est ainsi du chevalier de Courcelles dans son *Histoire généalogique et héraldique des pairs de France*⁸⁷ à propos du portrait de *Françoise Brydges*, comtesse d'Exeter, gravé par Faithorne qui dit-il « se trouve au Cabinet des Estampes... sous cadre, dans l'embrasure de la première fenêtre, croisée en haut, et côté n° 81⁸⁸ ». Rien d'étonnant que Duchesne renvoie lui-même à sa *Notice* de 1819 (p. 15) dans son *Essai sur les nielles*⁸⁹, pour prouver l'antériorité de ses recherches, alors que les travaux sur ce sujet se multiplient à Londres et en Italie⁹⁰. Dans le *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales*. [...], à propos de Jean Antoine de Brescia, Brulliot renvoie à la *Notice* de 1819 (p. 49) et cite le passage concerné. Cette nouvelle exposition fut bien reçue dans la *Revue universelle des arts* de 1855 : remontant à celle de 1819, G. Brunet en fait l'historique, en présente le contenu, et insiste sur quelques belles pièces en commençant par le *Saint Christophe* : « Elle débute par une figure sur bois, d'un travail bien grossier, mais on la croit du commencement du XV^e siècle ; on ne connaît que deux autres épreuves de cette estampe »⁹¹.

Les commentaires de Duchesne furent évidemment analysés et critiqués. Ainsi, Dibdin⁹² s'arrête aussi sur le *Saint Christophe*, considéré en effet comme la plus ancienne gravure sur bois datée. Il fait part à mots couverts de ses doutes sur son ancienneté, et suppose que c'est un faux, ce qui a été depuis unanimement reconnu. Il précise que l'original appartient à Lord Spencer⁹³ et qu'il le connaît parfaitement, puisqu'il est le bibliothécaire de sa collection. En 1840, dans *L'Artiste*⁹⁴, Léon de Laborde critique vertement l'analyse de Duchesne. En 1845, le baron belge Frédéric de Reiffenberg, se fait l'écho de ces discussions et dans *La plus ancienne gravure connue avec une date*⁹⁵, prend aussi

84. vol. 9, p. 143.

85. n° 11 de janvier-février 1841, n°1058.

86. p. 299, 185.

87. Paris, 1826, t. 7, p. 12.

88. 2^e édition, p. 45.

89. 1826, p. 71.

90. En 1819, « afin de prendre date, j'ai donné le nom de cet orfèvre-nielleur, dans ma notice des Estampes [...] ».

91. t. 2, p. 64-64.

92. *Op. cit.* p. 101.

93. Sur le *Saint Christophe* de la collection Spencer, voir Peter Parshall and Rainer Schor, *Origins of European Printmaking*, Nuremberg, Yale, Washington, n° 35, p. 153-156.

94. *Revue du XIX^e siècle*, 2^e série.

95. Bruxelles, p. 6.

III. 15. Jean-Joseph Balechou, *Auguste III*, d'après Hyacinthe Rigaud. BnF, Estampes, Réserve AA-5 (Baléchou, Jean-Joseph).

le parti de Dibdin. Relevons encore les remarques d'Edme Durand⁹⁶ dans la vente qu'il organise en 1819 de sa collection, une des plus importantes du moment : « Nous avons le regret de n'être pas d'accord, relativement à cette Estampe de notre Cabinet (*La Paix de Finiguerra*), avec l'auteur d'un ouvrage récent, intitulé *Notice des Estampes exposées à la Bibliothèque du roi* [...] Nous aurions fait peu d'attention à cette différence d'opi-



nion, si la brochure en question ne traitait d'une des plus magnifiques Collections de l'Europe. Cette circonstance la mettant dans les mains d'un plus grand nombre de personnes, nous oblige à relever une grave erreur qu'elle renferme, et nous y sommes d'autant plus autorisé, qu'elle paraît regarder seulement notre Cabinet ». Duchesne a déclaré que l'épreuve de la Bibliothèque du Roi est la seule connue or lui-même en possède une « admirée par tous les connaisseurs [...] » et qui elle aussi a été découverte comme l'autre par l'abbé Zani et qui en a souligné toute la « sorprendente belleza ». Ce sont souvent les gravures les plus rares qui sont l'objet de litiges. À propos du portrait du *Roi de Pologne* (p. XIV) gravé par Balechou (ill. 15)⁹⁷ d'après Rigaud, le même Edme Durand remarque « Nous avons encore à regretter de n'être pas d'accord sur cette estampe de notre Cabinet avec l'auteur de la notice [...], lorsque ce dernier assure que l'épreuve avant la lettre est la seule qui soit conservée [...] ». Les marchands, les graveurs, certains amateurs qui se sentent parfois mis en cause s'élèvent violemment contre certaines remarques. En 1820, dans son *Manuel de l'amateur d'estampes*, Joubert affirme à propos du même portrait que contrairement à ce que dit Duchesne, l'épreuve du Cabinet des estampes n'est pas la mieux conservée. Il s'arrête avec une ironie mordante

96. Sur ce collectionneur, Louise Detrez, « Edme Antoine Durand (1768-1835) : a builder of collection », *Les Cahiers de l'École du Louvre*, 2014, n° 4, mis en ligne le 01 avril 2014, consulté le 30 septembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/cel/485> ; DOI : 10.4000/cel.485.

97. Marcel Roux, *Inventaire du Fonds français, Graveurs du Dix-huitième siècle*, Paris, 1931, t. 1, p. 422, n° 42.

sur le commentaire technique de *la Vierge au Berceau* gravée par Poilly⁹⁸ qu'il juge scandaleux ; il fait parler le graveur aux Champs Élysées, qui avec le « sourire froid, de la dédaigneuse indifférence de la mort, se contenta de dire en la rendant : que l'auteur reçoive, classe, range et montre au public les estampes du cabinet royal, à la bonne heure ! Il peut le faire *ex professo* ; mais il est vraiment fâcheux qu'il compromette et ses talents et son savoir en écrivant sur la gravure ». Remarquant que dans l'épreuve exposée « les terrasses du devant ne sont que tracées » contrairement au reste, Duchesne concluait : « ce qui fait voir que les graveurs de ce temps n'avaient pas l'habitude de rentrer les tailles pour donner à la gravure le ton et l'harmonie nécessaires, mais que du premier coup de burin, ils donnaient à leur travail la perfection qu'il devait avoir »⁹⁹.

* *

Les expositions continuent et en 1875, reprenant l'idée de Duchesne, le conservateur Henri Delaborde publie une *Notice historique suivie d'un catalogue des estampes exposées dans les salles de ce département*, en 442 pages dont 189 d'introduction, 268 gravures et une table des artistes et des œuvres. Il adopte un classement chronologique par écoles, et s'il n'indique pas les dimensions, les notices sont analogues : nom de graveur, biographie, description commentaire, origine de l'épreuve ; certaines sont plus longues encore que celles de Duchesne, dont il remet en question quelques attributions. Mais ses choix sont proches, et il ne retient aucune œuvre de Boucher, Greuze, et une seule d'après Watteau par Laurent Cars. Là aussi, aucune des vues de villes dont le Cabinet s'enorgueillit, pas de sujets tirés de l'histoire de France, alors qu'en 1820 Duchesne avait acquis les 7470 pièces de l'abbé de Tersan et de la collection Morel de Vindé ; pas de gravures sur la Révolution française, alors qu'en 1845 Laterrade avait cédé sa collection ; pas de costumes de mode, de planches zoologiques ou botaniques, dont pourtant son avertissement signale la qualité.

L'exposition de Delaborde se poursuivit jusqu'en 1898 ; cette année-là, Henri Bouchot, qui succédait à Georges Duplessis comme conservateur, éprouvant sans doute quelques inquiétudes quant à la conservation des estampes, s'adressa à l'administrateur général Léopold Delisle qui le 3 juin lui répondit sans détour : « Le rapport que vous m'avez adressé m'a vivement affecté [...] Nous sommes obligés de supprimer immédiatement l'exposition »¹⁰⁰. On venait de découvrir l'effet nocif de la lumière sur les estampes. Certaines épreuves étaient exposées depuis près de 80 ans sans discontinuer ; la plupart furent irrémédiablement perdues, alors qu'elles comptaient parmi les plus remarquables de la collection¹⁰¹. Cette prise de conscience tardive est d'autant plus étonnante que déjà en 1796, au moment où se posait la question de l'adoption d'un éclairage zénithal de la grande galerie, dans le catalogue de l'exposition de tableaux organisée au Museum des arts¹⁰², on soulignait dans l'*Avis* l'effet nuisible de la lumière pour les tableaux « ayant égard à ses rayons brûlant l'été » et qu'on réfléchissait donc sur « le meilleur moyen d'atténuer la trop grande chaleur des rayons en été à leur passage à travers les glaces ». Qu'en était-il des dessins dont on prévoyait également l'exposition

98. José Lothe, *L'œuvre gravé de François et Nicolas de Poilly*, Paris, 1994, n° 320.

99. 1823, p. 49.

100. BnF, Estampes, pièce 1481 rés., citées par Jacques Lethève, « Le public du Cabinet des estampes au dix-neuvième siècle », *Humanisme actif, Mélanges d'art et de littérature offerts à Julien Cain*, Paris, 1968, p. 101-102.

101. Les gravures de Rembrandt, qui comptaient parmi les plus précieuses, brûlées par cette trop longue exposition, furent par la suite vendues (communication orale de Gisèle Lambert).

102. *Notice des tableaux des trois écoles choisis dans la collection du Museum des arts : rassemblés au Salon d'exposition pendant les travaux de la Galerie, au mois de prairial an 4* (mai-juin 1796), p. 6.

permanente sous glaces, dans la galerie d'Apollon¹⁰³ ? L'auteur de l'avis n'en dit rien. Étaient-ils exposés dans les embrasures des fenêtres comme au département des Estampes ? Ont-ils souffert eux aussi de cette exposition ? Quand prit-on de conscience du danger¹⁰⁴ ? Comme le remarque Nathalie Coural¹⁰⁵, à partir de 1849 au Louvre, sous Jeanron, Villot et Reiset, la lumière est « identifiée comme l'un des facteurs majeurs de détérioration des dessins et des estampes qui « corrode et dessèche le papier ». Frédéric Villot (1809-1875), qui fut conservateur des peintures de 1848 à 1861, préconisa « le renouvellement des dessins [...] afin d'assurer leur conservation, car les dessins coloriés ou lavés au bistre ne restent pas impunément exposés à la lumière, la fraîcheur des tons s'altère et les demi-teintes s'évanouissent ». Selon Frédéric Reiset (1815-1891), qui lui succède en 1861, il faut privilégier dans l'exposition les dessins « à la mine de plomb, au fusain, au crayon noir et blanc, à la sanguine, ou encre de Chine » ; quant aux dessins les plus précieux, ils les fit placer dans des boîtes ouvertes à la consultation le samedi de 2 à 4 heures. On sait qu'en 1856 au plus tard, Charles Benvignat (1805-1877), chargé du musée Wicar à Lille, n'hésitait pas à affirmer que les dessins nécessitaient une exposition plus forte à la lumière que les tableaux afin que le moindre détail de la composition soit visible. Il avait choisi pour ce faire un double éclairage par le haut et latéral par les fenêtres de la galerie qui leur était consacrée et qu'il fut loué pour cela¹⁰⁶. Cependant il précisait que plus fragiles, les aquarelles et les dessins à l'encre devaient être préservés d'une « action absorbante d'une lumière continue et trop vive » ; de plus il avait protégé les plus précieux par des rideaux que l'on ouvrait au moment de regarder l'œuvre ; quant aux cadres¹⁰⁷, ils étaient présentés sur des pupitres spécialement conçus pour l'exposition¹⁰⁸. Mais le Louvre n'en continua pas moins d'exposer ses dessins et ses pastels de manière permanente.

Dès 1751, l'éditeur d'estampes Robert Hecquet (1693-1775) dans le *Catalogue des estampes gravées d'après P.P. Rubens avec une méthode pour blanchir les estampes*¹⁰⁹, signalait que « la rousseur des estampes provient d'avoir été trop exposées aux impressions de l'air ». Ce dommage ne lui paraissait pas irréversible et l'effet du soleil et de la chaleur ne lui semblaient pas un danger ; il suffisait selon lui, pour blanchir les estampes, de verser de l'eau bouillante à plusieurs reprises et en plein soleil, de préférence en été quand il fait le plus chaud¹¹⁰. Alfred Bonnardot (1808-1884), qui en 1846 avait montré quelque inquiétude, indique que « le soleil, la lumière diffuse même, finit, dit-on, par

103. p. 9. Le rédacteur ne précise pas si le lieu avait été choisi du fait du nombre réduit de fenêtres. Contrairement à ce qui était encore le cas en 1875, les dessins n'étaient pas exposés dans les embrasures sous l'action directe des rayons du soleil.

104. J'ai plaisir à remercier Nathalie Coural, Anthony Griffiths et Nabila Oulebsir, pour les renseignements qu'ils m'ont apportés sur cette question.

105. Communication écrite, 27 septembre 2018.

106. Ainsi le peintre Philippe-Auguste Jeanron (1808-1877), éphémère directeur des musées nationaux, dans son rapport manuscrit au ministre de l'Intérieur sur l'ouverture du musée en 1849, le donne en modèle aux autres institutions, au Luxembourg et à Versailles (cité par Florence Raymond, « Du legs Wicar au musée éponyme : une muséographie novatrice, entre cohérence scientifique et pédagogie », *Revue Histoire de l'art*, n° 62 : « Musées, collections, collectionneurs », 2008, p. 69-78. p. 72-73).

107. Par crainte des insectes et champignons, l'architecte Charles Benvignat (1805-1877) exposait les dessins dans des cadres sur des plaques de zinc vernies recouvertes d'une feuille de papier, puis les protégeait par une seconde posée autour pour éviter le contact avec le cadre et le mastic des vitres... Florence Raymond, *op. cit.* et Nathalie Coural, *Laetitia Dessieres, Florence Raymon, « Lille, Palais Saint-Quentin, Montauban, conservation et présentation des dessins du XIX^e et au XX^e siècle », Techné*, 2008, n° 27-28, p. 180.

108. Ville de Lille, Musée Wicar, *Catalogue des dessins et objets d'art légués par J.-B. Wicar*, Lille, 1856, Avertissement p. V-VI. Les dessins étaient exposés de façon permanente depuis 1849 ; ils l'avaient été temporairement en 1836. (Florence Raymond, id.).

109. Paris, Jombert, et réédition de 1767, p. 261-263.

110. En 1751, Diderot est sans pitié pour le catalogue d'Hecquet qu'il juge confus, alors qu'il est tout éloge pour ce procédé dont il rend compte précisément après en avoir vérifié le bien-fondé auprès de graveurs (*Correspondance littéraire, philosophique et critique...* éd. Maurice Tourneux, Paris, 1877, pp. 77-79). En 1752 les *Affiches, annonces et avis divers* (p. 38) le présentent aussi.

détériorer, par faire tourner au gris le noir le plus étincelant de l'encre d'imprimerie ; cependant n'étant pas tout à fait certain des dommages créés par la lumière, il précise entre parenthèses : « Je n'en sais rien pour ma propre expérience », et suggère, pour protéger les estampes les plus précieuses, « de mettre des vantaux aux cadres et notamment, à celles qui sont exposées au Cabinet des estampes et qu'on ouvrirait ainsi « que les deux jours publics de la semaine »¹¹¹. Il n'était question ici que de l'effet de la lumière sur les encres de couleurs¹¹², mais jamais sur le papier lui-même dont cependant Bonnardot signalait que depuis les années 1825, il n'avait plus la qualité d'antan¹¹³.

L'exposition des estampes de la Bibliothèque nationale organisée par Duchesne n'était pas temporaire comme l'avait été celle de l'an V¹¹⁴, mais permanente et les deux salles du Cabinet des estampes puis de la Galerie constituèrent un véritable musée. Le souhait exprimé en 1798 par le directeur général de l'Imprimerie, François-René de Pommereul (1745-1823) dans sa libre traduction de *L'Art de voir dans les beaux-Arts, sculpture, peinture chalcographie*¹¹⁵ de Francesco Milizia (1725-1798), d'organiser un musée de la gravure française, avait donc été réalisé sous une forme plus ambitieuse et plus universelle¹¹⁶ mais si, sur le plan scientifique, l'apport fut considérable, il fut donc sans doute dévastateur pour les œuvres.

Notons pour conclure que la fortune critique des historiens de l'estampe a toujours connu bien des aléas : si dans sa biographie de Georges Duplessis, Henri Bouchot fait de Duchesne un « homme de bureau, bibliothécaire de la vieille observance, dont toute la science se limite aux questions menues, à la petite recherche, sans nulle envolée »¹¹⁷, ce jugement peu flatteur sera redressé par la postérité. Quoiqu'il n'eût jamais gravé, son lointain successeur Jean Adhémar tint à consacrer une note à Jean Duchesne dans *l'Inventaire du fonds français après 1800*¹¹⁸, où retraçant sa carrière et ses accomplissements, il en fait « la plus grande figure du Cabinet pendant la première partie du XIX^e siècle ».

111. Ces propos sont repris dans l'édition de 1858 (p. 213) ; le *Magasin pittoresque* (1846, vol. 14, p. 167) publiera ce passage en renvoyant au livre.

112. p. 130 (éd. 1846) ; il remarque cependant que « que cet effet n'a pas encore été bien approfondi ». Sur ce problème de la fragilité de la couleur et les réactions contrastées des amateurs notamment en Angleterre voir : Kim Sloan, *J.M.W. Turner, watercolours from the R.W.Lloyd bequest to the British Museum*, Londres, British Museum publications, 1998, p.19-20 et à propos des controverses dans les journaux à partir des années 1880 sur les dangers que représentent les expositions des aquarelles : Anthony Griffiths, *op. cit.*

113. p. 210.

114. Celle-ci fut néanmoins prolongée au moins jusqu'en 1820 comme en attestent les rééditions de 1802, 1811, 1815 et 1818 et 1820.

115. p. 257-274. L'édition romaine, *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principj di Sulzer e di Mengs*, Venise 1781, mais Pommereul renvoie à la réédition de 1792. Il préconisait (p. 258) que « Les chefs-d'œuvre de la gravure française qui seuls y seraient exposés, encadrés sous verre, (...) ne devraient offrir aux yeux des amateurs, et à l'instruction des artistes que les plus belles épreuves de deux ou trois estampes de chacun des bons maîtres qui ont honoré son école, afin que cette distinction devint un encouragement pour les graveurs modernes, qui verraient leur apothéose dans le placement de leurs ouvrages au musée, et s'efforceraient à l'envi de se rendre dignes de cette distinction ».

116. S'inspirant de la Chalcographie romaine, Pommereul, conseillait que les cuivres conservés à la Bibliothèque nationale soient transférés dans les fonds du Muséum national des arts, ce qui fut fait sous Duchesne et donna naissance à l'actuelle Chalcographie du Louvre.

117. *Georges Duplessis (1834-1899)*, Paris, Lahure, 1899.

118. *op. cit.*, t. 7, p. 134, 1954.

Résumé

Summary

V. Meyer

Les premières expositions permanentes au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale puis Impériale /
First permanent exhibitions at the Cabinet des Estampes of the Bibliothèque Royale/Impériale.

Entre 1819 et 1855 parurent quatre catalogues destinés à accompagner l'exposition permanente organisée par Jean Duchesne au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, dont il ne devint le conservateur en titre qu'en 1839. On analyse ici leur contenu, enrichi au fil des ans en fonction des acquisitions et des recherches de leur auteur, dont on évoque la carrière et les multiples activités. On étudie leur réception tant en France qu'à l'étranger auprès d'un public extrêmement varié, jusqu'à la fermeture définitive de l'exposition en raison des dangers qu'elle faisait courir aux collections.

Between 1819 and 1855 the Bibliothèque nationale published four catalogues for its permanent exhibition of the Cabinet des estampes collections. In this article we review the career and various activities of Jean Duchesne, who organised the exhibition even though he only became the official curator of the Cabinet in 1839, and analyse the content of the catalogues, updated over the years with acquisitions and Duchesne's own research. We study these catalogues' reception both in France and abroad by a wide and diverse audience, until the exhibition closed definitely because of the risk of damage to the collections.

Véronique Meyer est professeur d'histoire de l'art à l'université de Poitiers.

N° de commission paritaire 66567
N° ISSN 0029 – 4888
N° CPPAP 1010 G 87226
Dépôt légal à parution
Conception graphique Agence Pashmina
Mise en page Rémi Mathis
Imprimerie apag – 10 cité d'Angoulême, 75011 Paris